Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2015)

Heft: 96: Collaborations Marc Camille Chaimowicz, Pamela Rosenkranz, John Waters, Xu Zhen

Artikel: Marc Camille Chaimowicz : investigating the art of Marc Camille Chaimowicz = über die Arbeiten von Marc Camille Chaimowicz

Autor: Bracewell, Michael / Rehkopf, Kurt

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679821

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Forensic Elegance:

INVESTIGATING THE ART OF MARC CAMILLE CHAIMOWICZ

MICHAEL BRACEWELL

Shadows and light like major and minor chords. Flowers. The refinement of interior space through furnishings, fabrics, ornaments, and design. Aestheticism as an artistic medium in its own right; time travel by the mild light of a spring afternoon; reverie at midnight. Travel as exile; exile as romance. Nostalgia for romance as romance. Solitude. Multi-allusive aura of modernism as art-directed lifestyle; the mise-en-scène of art-directed lifestyle as artistic process and artwork. Confluence of above factors to intimate, seemingly open-ended, non-specific narratives, like sets for plays without scripts. All of the above as anonymous memoir.

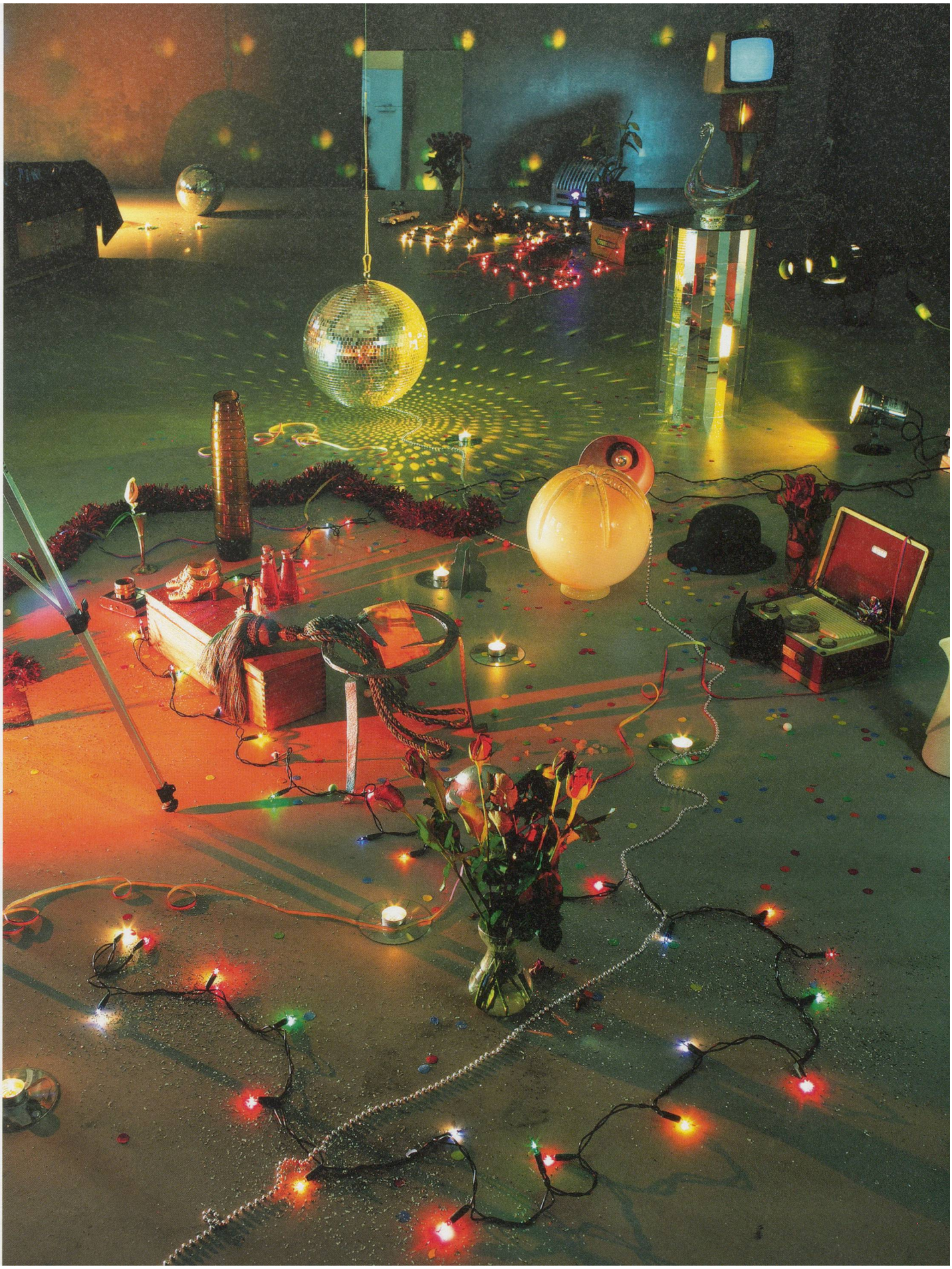
Since the early 1970s, Marc Camille Chaimowicz has been making largely installation-based art, rich in craft and design, the temper of which, over the ensuing decades, might be seen to have gradually stilled, refined, and achieved a Matisse-like lightness of spirit. One might think of André Gide in this regard: ". . . neither sad nor cheerful; the air here fills one with a kind of vague excitement and induces a state as far removed from cheerfulness as it is from sorrow; perhaps it is happiness."[1)]

Let us consider the art of Chaimowicz, however, as if we were strangers in a strange land, who know nothing about the artist and have never seen his work before. We might begin with the artist's early invocations of darkly glittering pop glamour—as though the psychic stain of Ziggy Stardust and Sister Ray were electrifying some freaked-out domestic interior, its occupant (like Gustave Flaubert's likening of the author to God) never seen, but constantly present.[2)]

The large room before us appears dark and cavernous; and yet, rising from floor level, coolly assertive, are areas of vividly colored light, like alloys or mutant hybrids of hue and shade: cupric, amber, violet, white gold, lime merging into something approaching a sodium streetlight glow. We might think of these patches of luminescence as possessing a chemical intensity, artfully softened, redolent of synthetics, high-fashion eye-shadow shades, and the erotic glamour of a nightclub or dance hall. As they

MICHAEL BRACEWELL is a writer based in London.

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, ENOUGH TIRANNY RECALLED, 1972 – 2009, mixed media, variable dimensions, installation view, Galerie Giti Nourbakhsch, Berlin, 2007 / GENUG TYRANNEI ERINNERT, verschiedene Materialien, Masse variabel.



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, ENOUGH TIRANNY RECALLED, 1972 – 2009, mixed media, variable dimensions, installation views, Galerie Giti Nourbakhsch, Berlin, 2007 / GENUG TYRANNEI ERINNERT, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansichten.

appear to flare outward into stretched ovals or hemispheres, bounded by darkness, we could reflexively think of their sumptuous, theatrical timbre as that of lights on a stage that is currently unoccupied but perhaps watched. This is not merely artificial light, therefore, but the light of artifice itself—an enabler of illusion, a component within the technology of (what seems to be) a meticulously constructed, extravagant retreat from a duller reality.

What else? Mosaic-mirrored glitter balls, hanging or placed on the floor, of the kind usually found rotating above a dance floor, throwing out a snowfall of white lights; a camera on a tripod and a snaking line of fairy lights—tiny pulsars of boiled, sweet-colored radiance. And all around—as the mélange of shadow, crepuscular gloom, and passages of melding illumination recast the scene—what might be the scattered contents of an archive or aesthetic laboratory dedicated (or even consecrated) by its occupant-creator to transcendence through beauty, glamour,

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, ENOUGH TIRANNY RECALLED, 1972 – 2009, mixed media, variable dimensions, installation view, Galerie Giti Nourbakhsch, Berlin, 2007 / GENUG TYRANNEI ERINNERT, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.

and a hint of the remembrance of things past: cut flowers (pinks, roses, carnations, freesia) in pressed-glass vases, small ornaments, a lit candle in a shallow glass holder, a throw of jewels, glitter, trailing electrical cables to illuminate the whole—just so.

Such might be an initial impression of Chaimowicz's CELEBRATION? REALIFE, exhibited in 1972 at Gallery House, London, and subsequently re-created by the artist at several venues as CELEBRATION? REALIFE REVISITED (dates various). It is a work that might best be described as a tableau, or even as a tableau vivant, the static posers within either recently departed or yet to arrive. Somehow, the contemporary shorthand of installation feels too coarse to describe such a constellation of elements, at once exuberant and possessed of epic finesse, the simultaneous exercise of aesthetic connoisseurship, curatorial insight, and, one feels, devout personal creed.

By 1972, pop styling and pop iconography had discovered a vivid and knowing inventiveness, in design as much as in music itself. The cultural authenticity asserted (and enshrined) by the blues was challenged by what some commentators likened to a new Decadence—a pop glamour that might be seen as stylistically bisexual, delighting in games with gender and artifice. Burgeoning acts of re-creation looked to science fiction as much as Art Nouveau or the Golden Age of Hollywood for not merely their visual language and archetypes but their championing of a wholly art-directed lifestyle. To be truly modern, in this sense, was to live remade as an assemblage of cultural references, and then to pose, perfectly lit, within a setting that was an extension in itself of such obsessive dedication to style.

Transposed to the art-making process—as achieved with rare individualism in the art of Chaimowicz—and its conceptual remit deepened, such a form of creativity might envisage an interior as a sculpture or a still life, or as a film set for a film that would never be made; while an exhibition, as a grouping of culturally significant objects, might become likewise an artwork in its own right, part installation, part sculpture, part shrine to some aesthetic icon: the poet as star.

Common to these attainments, in the visual-literary-conceptual art of Chaimowicz, is their creation of a heightened and charged atmosphere—at once expectant and elegiac, as though simultaneously awaiting an event and retaining the imprint of passing. Ultimately, the game being played is with time, anticipation, memory, and existential solitude. We might remember in this the figures frozen on Keats's Grecian urn, or Gatsby's mansion as a shrine to promise: erotic romanticism, therefore, as the ecstatic frustration—the acutely elevated emotional state—of constant focus upon a transcendence that will evaporate at the instant it is attained: "For each man kills the thing he loves . . . ."[3)]

In this regard, Chaimowicz has maintained and advanced in his art what might be likened to successive scenes or episodic atmospheres from a deeply subjective literary narrative: a gathering of evidence in pursuit of a feeling; a reprisal of Imagist precision, the insights simultaneously refracted, as though in aquatint and monochrome, through phantasms of European elegance and the cold blue Polaroid dusk of the Pop age.

Intrinsic to an experience of the art of Chaimowicz is the sense of being invited into a new, imaginary world, a place of enchantment—seductive,

enfolding, arresting. On an initial chance meeting, therefore, we might recognize within the allure of Chaimowicz's rose-and-sapphire-tinted palette, and his later modernist-domestic media—haunted by the presences of such spiritual ancestors as Cocteau and Genet—the workings of glamour as a form of live aesthetic force field.

The etymology of *glamour*, aesthetically and psychically, seems particularly pertinent to Chaimowicz's bravura rearrangement of object, process, intention, craft, literature, and cultural cosmography. An eighteenth-century Scottish term for a magic spell or enchantment, *glamour* comes from the English *grammar*, which referred to scholarship, especially occult knowledge. Should we reverse and reboot such an etymology, we might think of glamour in its modern pop-cultural sense as likewise a form and force of operational magic: beauty, poise, style, excitement, eroticism, and stardom conjuring a heightened allure that enchants and bewitches.

In modern glamour, pop entertainment can take on the incantatory role of ritual and ceremony, concentrated in the supreme cool—a jazz term denoting the perfection of a personal stylistic signature—of mass stardom, from Marlene Dietrich to the Rolling Stones, Bob Dylan to Lou Reed, and recasting the star as seemingly otherworldly. The basis of modern glamour's magic—its "spells"—is a heady mix of aura, stardom-as-fetish, and technology; of celebration and real life.

In his novel *Tender Is the Night* (1934), F. Scott Fitzgerald identifies precisely the relationship between glamour and artifice. Describing the visit of a young American starlet to a film studio in the south of France, he writes:

She rode up the rugged hill to La Turbie, to an old Gaumont lot in process of reconstruction, and as she stood by the grilled entrance waiting for an answer to the message on her card, she might have been looking into Hollywood. The bizarre débris of some recent picture, a decayed street scene in India, a great cardboard whale, a monstrous tree bearing cherries large as basketballs, bloomed there by exotic dispensation, autochthonous as the pale amaranth, mimosa, cork oak or dwarfed pine . . . .[4]

In the same episode, Fitzgerald's character sees actors at work—the grueling creation of a moment's high romance by any technical and technological means possible:

Turning the corner made by some flats, they came upon the white crackling glow of a stage, where a French actor—his shirt front, collar, and cuffs tinted a brilliant pink—and an American actress stood motionless face to face. They stared at each other with dogged eyes, as though they had been in the same position for hours; and still for a long time nothing happened, no one moved. A bank of lights went off with a savage hiss, went on again; the plaintive tap of a hammer begged admission to nowhere in the distance; a blue face appeared among the blinding lights above, called something unintelligible into the upper blackness.[5]

Such too could be the consciousness and temper of heightened romanticism made eloquent through variations of "pose" as a trope in the art of Chaimowicz. For the use of pose—the careful imagistic inculcation of intense aesthetic tension—appears central to both his dreamlike confluence of detail and atmosphere and, in later works (such as his artworks as shrines and homage to Genet and Cocteau), to the intensely poised curatorial assemblage of components, encountered like gatherings of evidence. In leaning, decorated panels, down which photographs, carefully fastened, appear to tumble; in exhibited carpets, fabrics, furniture, and ceramics; in wallpapers and parasols and desks and lamps and shelves, Chaimowicz's more recent tableaux combine airy summer prettiness, nuances of Japonisme, and imagined sites of aesthetic reverie or cultural epiphany. They seem above all to resemble gatherings of like-minded presences, transforming domestic space into a form of aesthetic salon, co-hosted perhaps by the ghosts of Fleur Cowles and Andy Warhol, for the cool consideration of forensic elegance, in which despite all of the evidence, nothing can ever be proved for sure.

1) André Gide, *The Immoralist* (1902), trans. Dorothy Bussy (New York: Alfred A. Knopf, 1949), 4.
2) Gustave Flaubert, letter to Louise Colet (December 9, 1852), included in *The Letters of Gustave Flaubert 1830–1857* (London: Faber & Faber, 1980), 233.
3) Oscar Wilde, "The Ballad of Reading Gaol" (1898), *Collected Poems of Oscar Wilde* (London: Wordsworth Editions, 2000), 136.
4) F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night* (London: Penguin, 2001), 28.
5) Ibid.

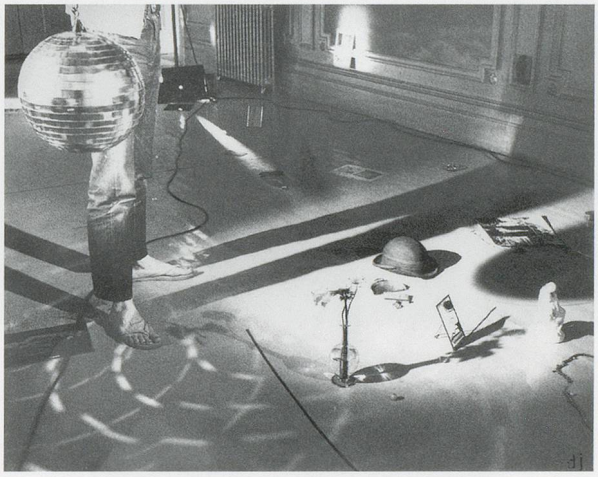
Forensische Eleganz:

ÜBER DIE ARBEITEN VON MARC CAMILLE CHAIMOWICZ

MICHAEL BRACEWELL

Schatten und Licht wie Dur- und Mollakkorde. Blumen. Die Veredelung des Innenraums durch Möbel, Stoffe, Verzierungen und Design. Ästhetizismus als eigenständiges künstlerisches Medium; Zeitreisen im milden Licht eines Frühlingsnachmittags; Träumerei um Mitternacht. Reisen als Exil; Exil als Romantik. Sehnsucht nach Romantik als Romantik. Einsamkeit. Anspielungsreiche Aura von Moderne als kunstgeleitetem Lebensstil; die Inszenierung von kunstgeleitetem Lebensstil als künstlerischer Prozess und Kunstwerk. Verbindung der genannten Faktoren, um scheinbar ergebnisoffene, unspezifische Erzählungen anzudeuten, wie Kulissen für Theaterstücke ohne Textbuch. Alles Genannte als anonyme Denkschrift.

Seit Anfang der 1970er-Jahre betätigt sich Marc Camille Chaimowicz als Schöpfer eines handwerklich und gestalterisch reichen und überwiegend installationsgeprägten Œuvres, dessen Temperament



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, CELEBRATION? REALIFE, 1972, mixed media, variable dimensions, installation view, "Inaugural Show: 3 Life Situations," Gallery House, London, 1972 / FEIER? ECHTLEBEN, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.

MICHAEL BRACEWELL ist Schriftsteller und lebt in London.

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, ENOUGH TIRANNY, 1972, mixed media, variable dimensions, installation view, Serpentine Gallery, London, 1972 / GENUG TYRANNEI, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.

sich, wenn man so will, mit den Jahren allmählich beruhigt, verfeinert und eine matisseähnliche Leichtigkeit des Geistes angenommen hat. Man könnte in dieser Hinsicht auf André Gide verfallen: «[...] weder traurig noch heiter; die Luft hier erfüllt dich mit einer schwer zu fassenden Erregung und lehrt dich einen Zustand kennen, der so weit von der Heiterkeit entfernt ist wie vom Schmerz; vielleicht ist das Glück.»[1)]

Doch lassen Sie uns Chaimowicz' Kunst betrachten, als wären wir Fremde in einem fremden Land,

die nichts über den Künstler wissen und seine Arbeit noch nie zuvor gesehen haben. Wir könnten beginnen mit seinen frühen Anrufungen eines dunkel glitzernden Popglamours – als würde der psychische Makel von Ziggy Stardust und Sister Ray irgendein ausgeflipptes häusliches Interieur unter Strom setzen, dessen Bewohner (wie der von Gustave Flaubert mit Gott verglichene Autor) nirgends sichtbar, doch überall präsent ist[2)].

Der grosse Raum vor uns erscheint dunkel und höhlenartig; und doch steigen vom Boden in kühlem Selbstbewusstsein strahlend bunte Lichtzonen auf, wie Legierungen oder mutierende Kreuzungen von Färbung und Schatten: Kupfer, Bernstein, Violett, Weissgold und Lindgrün verschmelzen zu einer Annäherung an das Natriumleuchten einer Strassenlaterne. Wir könnten diese leuchtenden Stellen als Horte einer chemischen Intensität betrachten, kunstvoll abgemildert, stark an Kunstfasern erinnernd, an topmodische Lidschattentöne und den erotischen Glamour eines Nachtklubs oder Tanzlokals. So, wie sie sich nach aussen zu gestreckten Ovalen oder Halbkugeln aufweiten, von Dunkelheit umgrenzt, könnten wir ihr üppiges, theatralisches Timbre reflexartig als das der Lichter auf einer Bühne auffassen, die gerade menschenleer ist, aber vielleicht beobachtet wird ... Darum ist dies nicht bloss künstliches Licht, sondern das Licht der Künstlichkeit selbst – ein Wegbereiter der Illusion, ein Baustein im Verfahren einer (scheinbar) minutiös konstruierten, extravaganten Zuflucht aus einer tristeren Wirklichkeit.

Was noch? Discokugeln mit Spiegelmosaik, hängend oder am Boden liegend, von der Art, wie sie normalerweise über Tanzflächen rotieren, versprühen ein Schneegestöber aus weissen Lichtpunkten; eine Kamera auf Stativ und eine Schlangenlinie aus Lichterketten – winzige Pulsare mit siedender, süsslich gefärbter Strahlung. Und rundherum – während die Melange aus Schatten, dämmriger Finsternis und sich überschneidenden Lichtkegeln die Szene neu gestaltet – so etwas wie die verstreuten Bestände eines Archivs oder ästhetischen Labors, das sein Besitzer und Schöpfer der Erhabenheit gewidmet (oder sogar geweiht) hat, der Erhabenheit durch Schönheit, Glanz und eine Spur des Gedenkens an Vergangenes: Schnittblumen (Nelken, Rosen, Freesien) in Pressglasvasen, kleine Zierelemente, eine brennende Kerze im flachen Glasständer, hingeworfener Schmuck, Glitzer, sich schlängelnde Stromkabel, um das Ganze zu beleuchten, einfach so ...

So könnte ein erster Eindruck von Chaimowicz' CELEBRATION? REALIFE (Feier? Realeben) klingen, das 1972 im Gallery House in London gezeigt und anschliessend vom Künstler an verschiedenen Orten als CELEBRATION? REALIFE REVISITED (Feier? Wiedersehen mit dem Realeben, Daten variierend) wiedererschaffen wurde. Das Werk lässt sich wohl am besten als Tableau bezeichnen, oder sogar als Tableau vivant, dessen statische Akteure entweder kurz zuvor gegangen sind oder erst noch eintreffen müssen. Irgendwie fühlt sich das neuzeitliche Kürzel *Installation* zu grob an, um eine solche Konstellation von Elementen zu beschreiben, die gleichzeitig überschwänglich und von epischer Raffinesse ist, eine

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, ENOUGH TIRANNY RECALLED, 1972 – 2009, mixed media, variable dimensions, installation view, "The Secret Public; The Last Days of the British Underground 1978 – 1988," ICA, London, 2007 / GENUG TYRANNEI ERINNERT, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.

Simultanübung in ästhetischer Connaissance, kuratorischer Einsicht und, man spürt es, inbrünstiger persönlicher Überzeugung.

Um 1972 entdeckten das Styling und die Ikonographie des Pop sowohl im Design als auch in der Musik selbst einen lebhaften und wissenden Erfindungsreichtum. Die vom Blues geltend gemachte (und als Heiligtum verehrte) kulturelle Authentizität wurde infrage gestellt: von einer neuen Dekadenz, wie es in manchen Kommentaren hiess, einem Popglamour, der sich, stilistisch bisexuell, am Spiel mit Geschlechtern und Künstlichkeit erfreute, und von Akten der Neuschöpfung, die sich am Science-Fiction-Genre ebenso orientierten wie am Jugendstil oder den goldenen Jahren Hollywoods – nicht nur wegen der Bildsprache und der visuellen Vorbilder, die diese lieferten, sondern auch wegen ihres Eintretens für einen ganz und gar kunstgeleiteten Lebensstil. In diesem Sinne wahrhaft modern zu sein hiess, als Assemblage kultureller Bezüge zu leben, neu aufgelegt und dann, perfekt ausgeleuchtet, in eine Kulisse gestellt, die in sich eine Erweiterung dieser derart obsessiven Hingabe an den Stil darstellte.

Übertragen auf den Prozess des Kunstschaffens, der sich in Chaimowicz' Arbeiten mit seltenem Individualismus zeigt – und mit einem erweiterten konzeptuellen Auftrag –, könnte diese Art von Kreativität ein Interieur als Skulptur oder Stillleben ins Auge fassen, oder als Filmkulisse für einen Film, der niemals gedreht wird; unterdessen kann eine Ausstellung, als Arrangement kulturell bedeutender Objekte, in gleicher Weise zu einem eigenständigen Kunstwerk werden, teils Installation, teils Skulptur, teils Schrein für eine beliebige ästhetische Ikone: der Dichter als Star.

Gemeinsam ist diesen Ergebnissen – in der visuell-literarisch-konzeptuellen Kunst eines Chaimowicz –, dass sie eine erhöhte und aufgeladene Atmosphäre erzeugen, erwartungsvoll und elegisch zugleich, so, als würden sie eines kommenden Ereignisses harren und gleichzeitig den Stempel des Vergehens tragen. Letztlich ist das Spiel, das hier gespielt wird, ein Spiel mit der Zeit, der Erwartung, der Erinnerung und der existenziellen Einsamkeit. Es mag uns an die starren Figuren auf Keats' griechischer Urne erinnern, oder an Gatsbys Herrenhaus als Schrein der Verheissung: Erotische Romantik wird hier zum ekstatischen Scheitern, zum akut überhöhten Gefühlszustand einer ständigen Fokussierung auf eine Erhabenheit, die in dem Moment verfliegt, in dem sie erreicht wird: «Denn jeder tötet, was er liebt».[3)]

In dieser Hinsicht hat Chaimowicz in seiner Kunst bewahrt und weiterentwickelt, was wir mit aufeinanderfolgenden Szenen oder episodischen Stimmungen aus einer zutiefst subjektiven literarischen Erzählung vergleichen könnten: eine Ansammlung von Indizien auf der Jagd nach einem Gefühl; eine Vergeltung von imagistischer Präzision – deren Erkenntnisse zugleich gebrochen werden, als wären sie monochrome Aquatinten – mittels Trugbildern von europäischer Eleganz und der kaltblauen Polaroiddämmerung des Popzeitalters.

Einer Erfahrung der Chaimowicz'schen Kunst immanent ist das Gefühl, in eine neue, imaginäre Welt eingeladen zu werden, eine Stätte der Verzauberung – verführerisch, einhüllend, fesselnd. Daher könnten wir bei einer ersten zufälligen Begegnung mit den Verlockungen der rosa und saphirblau gefärbten Palette des Künstlers und seinen späteren modern-häuslichen Materialien – heimgesucht von der Präsenz solch geistiger Vorfahren wie Cocteau und Genet – die Mechanismen des Glamours als eine Form von lebendigem ästhetischem Kraftfeld erkennen.

Die Herkunft des Wortes *Glamour*, ästhetisch und psychisch, erscheint besonders relevant für Chaimowicz' meisterhafte Neuordnung von Gegenstand, Prozess, Absicht, Handwerk, Literatur und kultureller Kosmographie. Im 18. Jahrhundert ursprünglich ein schottischer Ausdruck für einen Zauber oder Zauberspruch, kommt *Glamour* vom englischen *grammar* (Grammatik, als *gramarye* früher auch Zauberei), das seinerseits auf Gelehrsamkeit verwies und speziell auf Geheimwissen. Wollten wir eine solche Etymologie umkehren und neu starten, dann könnten wir

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, ENOUGH TIRANNY RECALLED, 1972 – 2009, mixed media, variable dimensions, installation view, "The Secret Public; The Last Days of the British Underground 1978 – 1988," ICA, London, 2007 / GENUG TYRANNEI ERINNERT, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, CELEBRATION? REALIFE REVISITED, 1972 – 2008, mixed media, variable dimensions, installation view, Cabinet, London, 2000 / FEIER? ECHTLEBEN ÜBERDACHT, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.

Glamour in seiner modernen, popkulturellen Bedeutung gleichermassen als Form und Triebkraft der operationalen Zauberei verstehen: Schönheit, Haltung, Stil, Erregung, Erotik und Starruhm beschwören eine höhere Verlockung herauf, die bezaubert und betört.

Im modernen Glamour kann das Popentertainment die beschwörende Rolle von Ritualen und Zeremonien einnehmen: Konzentriert im absoluten Cool – einem Jazzbegriff, der die Perfektion einer eigenen stilistischen Signatur bezeichnet – der Massenberühmtheit, von Marlene Dietrich bis zu den Rolling Stones, von Bob Dylan bis Lou Reed, formt es Stars zu Figuren um, die scheinbar nicht von dieser Welt sind. Die Grundlage der Magie – der «Zaubersprüche» – des modernen Glamours ist ein berauschender Mix aus Aura, Starruhm-als-Fetisch und Technologie: aus Party und Realleben.

In seinem Roman *Zärtlich ist die Nacht* (1934) identifiziert F. Scott Fitzgerald präzise die Beziehung zwischen Glamour und Künstlichkeit. Über den Besuch eines jungen amerikanischen Starlets in einem Filmstudio in Südfrankreich schreibt er:

Sie fuhr den schroffen Hang hoch nach La Turbine zu einem früheren Gaumont-Studio, das gerade umgebaut wurde, und als sie vor dem Gittertor wartete, bis sich auf die Nachricht etwas tat, die sie auf ihre Visitenkarte geschrieben hatte, war ihr, als sähe sie Hollywood vor sich. Die grotesken Überbleibsel eines jüngst abgedrehten Films, eine verkommene Strassenszene in Indien, ein gewaltiger Wal aus Pappe, ein monströser Baum mit basketballgrossen Kirschen schienen einer bizarren Ordnung folgend hier ebenso heimisch wie der blasse Amaranth, die Mimosen, Korkeichen oder Zwergpinien.[4]

In demselben Kapitel beobachtet Fitzgeralds Romanfigur später Schauspieler bei der Arbeit – der mühevollen Erzeugung eines hochromantischen Augenblicks mit allen nur möglichen Mitteln der Technik und Technologie:

Als sie um die Ecke einer Kulissenzeile bogen, empfing sie das grelle Kunstlicht einer Bühne, auf der ein französischer Schauspieler mit leuchtend rosa Hemdbrust, Kragen und Manschetten und eine amerikanische Schauspielerin sich regungslos gegenüberstanden. Sie blickten sich starr an, als stünden sie seit Stunden so da; und auch jetzt tat sich lange nichts, niemand bewegte sich. Eine Scheinwerferreihe erlosch zornig zischend und leuchtete wieder auf; in der Ferne erbat das klagende Klopfen eines Hammers Einlass ins Nirgendwo. [Zwischen den blendenden Lichtern tauchte ein blaues Gesicht auf und schrie etwas Unverständliches in die darüberliegende Dunkelheit.][5]

Von dieser Art könnte auch das gesteigerte romantische Bewusstsein und Temperament sein, das in Variationen der «Pose» als Tropus in Chaimowicz' Kunst zum Ausdruck kommt. Denn der Einsatz der Pose, das sorgfältige imagistische Injizieren von intensiver ästhetischer Spannung, erscheint für seine traumgleiche Vereinigung von Details und Atmosphäre genauso wesentlich wie für die in späteren Arbeiten (wie den als Schreine und Hommagen an Genet und Cocteau konzipierten Kunstwerken) akribisch ausbalancierte kuratorische Assemblage von Einzelteilen, denen wir als Ansammlungen von Indizien begegnen. In geneigten und verzierten Tafeln, an denen sorgsam befestigte Photographien hinabzufallen scheinen, in ausgestellten Teppichen, Stoffen, Möbeln und Keramik, in Tapeten und Sonnenschirmen und Tischen und Lampen und Regalen kombinieren Chaimowicz' neuere Tableaus luftige sommerliche Schönheit, Nuancen von Japonisme und erfundene Orte der ästhetischen Träumerei oder kulturellen Erleuchtung. Vor allem scheinen sie Ansammlungen gleichgesinnter Präsenzen zu sein, die, vielleicht unterstützt von den Geistern Fleur Cowles' und Andy Warhols, den häuslichen Raum in eine Art ästhetischen Salon zur kühlen Betrachtung der forensischen Eleganz verwandeln, in dem sich allen Indizien zum Trotz nichts jemals mit Sicherheit beweisen lässt.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

1) André Gide, *Der Immoralist* (1902), aus dem Französischen von Gisela Schlientz, in ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1991, S. 367.
2) Gustave Flaubert an Louise Colet, 9. Dezember 1852, in ders., *Die Briefe an Louise Colet*, aus dem Französischen von Cornelia Hasting, Zürich: Haffmans Verlag, 1995, S. 558.
3) Oscar Wilde, *Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading* (1898), aus dem Englischen von Albrecht Schaeffer, Wiesbaden: Insel-Verlag, 1950, S. 9.
4) F. Scott Fitzgerald, *Zärtlich ist die Nacht*, aus dem Amerikanischen von Renate Orth-Guttmann, Zürich: Diogenes, 2006, S. 45.
5) Ebd., S. 46.